

УДК 788.8(450)

Володимир Старко, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів
Львівської національної музичної академії
імені М.В. Лисенка

ФАГОТ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ А. ВІВАЛЬДІ

У статті досліджується творчість постатей світової музичної культури у першій половині ХХ століття, зокрема А. Вівальді.

Ключові слова: Антоніо Вівальді, бароко, композитор, фагот, концерт.

Постановка проблеми. В історії світової музичної культури є постаті до яких не послаблюється увага дослідників. Ідеться про харизматичні особистості, що формують стиль епохи, продукують ідеї, сміливо торують нові шляхи, геніально прозирають перспективу мистецького поступу майбутніх поколінь. Невичерпним джерелом наукового зацікавлення сьогодні постає творчість А. Вівальді. Завдяки віднайденню у першій половині ХХ столітті рукописам композитора, значна кількість його творів, зокрема фаготових, актуалізована лиш недавно й ще очікує своєї цілісної оцінки.

Складна й суперечлива за своїм естетичним змістом доба бароко, позначена оновленням мовностильового тезаурусу, народженням нових жанрово- та формотворчих закономірностей, явила якісно новий етап розвитку духових інструментів, в якому самоцінне значення літератури для фаготу досягається завдяки діяльності Вівальді.

Метою даної статті стало дослідження значимості й розмаїття використання тембрових особливостей фаготу в жанровому просторі спадщини Вівальді, джерел збагачення виразового потенціалу інструменту на тлі широкої панорами шляхів становлення інструментально-ансамблевої музики ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть.

Вклад основного матеріалу. Геніальний представник барокового музичного мистецтва Антоніо Вівальді (1678 – 1741) залишив помітний слід у різних галузях музичного мистецтва. Видатний композитор і віртуозний скрипаль, талановитий педагог і духівник (висвячений у 1703 році), Вівальді більшу половину свого життя прожив у Венеції, де протягом 36-ти років викладав та керував оркестром у жіночій консерваторії. “Венеція була благодатним ґрунтом та життєвим нервом..., унікальна атмосфера, що виникла завдяки взаємодії розмаїтих соціальних та історичних умов, пейзажу, клімату, неповторному острівному ландшафту, культурі і

мистецтву сприяла тому, що музика Вівальді стала воістину “венеціанським мистецтвом” і водночас сягнула далеко за межі цього поняття” [7, 12]. В обов’язки головного композитора Ospedale della Pietà входило регулярне написання оркестрових концертів (щомісяця по два концерти), що й спричинило до появи такої їх кількості – близько 500, а за їх автором закріпило титул основоположника жанру інструментального концерту та родоначальника оркестрової програмної музики.

“Репутація віртуозного скрипаля та ексцентричного духівника значною мірою затьмарювала, навіть ретроспективно, популярність Вівальді як композитора” [10]. Після смерті його ім’я було забуте, твори невідомі. І тільки майже через 200 років у 20-х. рр. ХХ ст. італійський музикознавець Альберто Джентілі виявив унікальну колекцію манускриптів композитора, що містила близько 300 концертів, 19 опер, духовні та світські твори. З цього часу почалося справжнє відродження минулої слави Вівальді.

Краса музичної думки, логіка формотворення геніального Майстра особливо яскраво втілились у його концертах крізь призму інструментальної віртуозності. Концертний жанр у творчості Вівальді значно еволюціонував: якщо в ранніх творах значна роль належала оркестру, як носієві тематичного матеріалу, то згодом більшими повноваженнями композитор наділяє soli. Колосальним є вклад Вівальді в розвиток інструментального концерту з різними солюючими інструментами. У багатьох з 46-ти concerto grosso композитор поряд з кількома іншими інструментами виводив в якості солюючого фагот. Окрім того, фагот використано майже в усіх концертах для мішаних складів, зокрема, для флейти, гобоя, скрипки, фаготу та басу, для віолі д’амур, двох гобоїв, фаготу, двох валторн та basso continuo та ін. Особливо перспективним у розвитку концертного репертуару для фаготу виявилось його

сполучення з тембром віолончелі чи загалом смичковими інструментами та клавесином, що виконував *basso continuo*.

Вівальді багато експериментував з дещо хрипкуватим, меланхолійним, подекуди “старечо-насмішкуватим” чи “хворобливо-сумовитим” (Римський-Корсаков) тембром фаготу. Маючи від природи високо розвинене темброве відчуття, композитор сміливо поєднував звучання цього інструменту зі струнною групою, і тлумачив його як не менш важливий інструмент. Факт, що композитор надавав фаготу не меншого значення ніж смичковим інструментам, мав свої темброві передумови. За увагою дослідників інструментарію тієї доби “бароковий фагот звучав як дерево, звук майже смичковий, а разом й “тростиновий”; відносно тонка конструкція призводила до можливості бриніння всього дерев’яного корпусу” [5, 125].

Фагот у часи Вівальді не вважався концертуючим інструментом, він використовувався у “світському музикуванні при дворі в домашніх оркестрах вельмож і в так званих “міських оркестрах” [1, 14]. Кінець XVII – 1-ша половина XVIII ст. були часом бурхливого розвитку оркестрової музики в країнах Європи. У період формування симфонічного оркестру інструмент посів чільне місце в основному складі, однак, майже до кінця XVIII століття його роль обмежувалась лише дублюванням партії низьких струнних. Факт, що фагот не мав власного рядка в партитурі засвідчують ремарки “*con fagotto*” в партитурах біля партій віолончелей і контрабасів. Навіть видатні Бах та Гендель рідко використовували фагот в якості оркестрового голосу, залишаючи за ним функцію підтримки струнного квартету. Постійне місце в оркестрі фагот отримав лише в добу раннього класицизму. Заслуга композитора полягає в тому, що він випередив час, розкрив можливості інструменту, вже “на зорі зародження концерту як жанру звернувся до фаготу, створивши для нього численні чудові твори” [4, 128].

Емансипація інструменталізму в Італії привела до появи сольного концерту. Саме він – як провідна форма інструментальної музики пізнього бароко на певний час відсуває інші жанри на маргінес, а в творчості Вівальді набуває “закінченої форми, що реалізувала приховані можливості жанру”, специфіку сольного виконавства, породжену “необмеженим польотом фантазії; де у вільному,

деколи імпровізаційному викладі їх [солістів] партій розкривається віртуозна природа інструментів” [2, 26]. З усіх інструментів очевидною перевагою в творчому доробку Вівальді користувалась скрипка (близько 230 концертів). “Натхненний виконавець, він проектував соло для себе, концентруючи пристрасну увагу слухачів на своїй персоні на кшталт улюбленого співака в опері, притому в уможлидних *Adagio* більше у ефектних розділах *Allegro*. Вівальді прославив особистісне ставлення, завів моду на новий ліризм” [8, 137]. Звичайно, композитор скористався багатим досвідом у створенні сольної скрипкової літератури при формуванні жанру сольного фоготового концерту.

Вівальді заклав основи сучасного репертуару для фаготу, створивши для нього рекордне число сольних концертів – 39 (згідно авторитетного тематико-систематичного каталогу Петера Ріома (міжнародна назва позначки – RV), де фоготові концерти зафіксовані під № 466 – 504) [9, 201 – 216]¹. Така продуктивність та багатогранність не лише засвідчила невичерпність творчої фантазії та характер уподобань автора, але й без сумніву стала доказом популярності інструменту та наявності попиту на фоготову літературу.

Історія жанру фоготового концерту в творчості Вівальді напрочуд своєрідна. Достеменно не відомо, чи виконувались концерти за життя композитора. Адже за своєю складністю вони вимагають від виконавця найвищої майстерності, досконалої виразності, блискучої віртуозної техніки й водночас володіння пластикою італійського *bel canto*. Однак існують свідчення того, що твори таки виконувались дівчатами – фогогистками з консерваторії *Ospedale della Pietà* й виконання концертів для фагота за віртуозністю не поступалося скрипковим. Нажаль, шлях у великий світ музичного виконавства представницям жіночої статі (за винятком вокалісток) на той час був закритий, однак, “вони могли залишатись у П’єта і в середньому віці, захоплюючи своїми виступами глядачів... На думку знавців, “зірочки” П’єта та інших *ospedali* посідали місце нарівні з найвизначнішими віртуозами того часу” [10, 20].

Звичайно, можливість якісного виконання високо віртуозних концертів для фаготу викликає певні сумніви через недосконалість інструментів доби бароко. Діапазон фаготу охоплював приблизно 2,5 октави та обмежувався звучанням

¹ Тематично-систематизований покажчик творів Вівальді Петера Ріома *Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1974) витримав випробування часу на всебічність та точність відомостей, а також раціональність організації.

ля першої октави, клапанів було три: B, D і F, і тільки згодом з'явився четвертий – As (сучасний фагот має більше двадцяти клапанів). Лише у 2-й половині XVII ст. у Франції фагот був вперше виготовлений з 4-х колін, у результаті чого й отримав типову для нього форму. З огляду на це, ще й ще не перестаємо дивуватись геніальній передбачливості великого майстра, який, вочевидь, писав свої концерти для далеких нащадків.

Так і сталося. Створені понад чверть тисячоліття назад фоготові концерти Вівальді тривалий час залишались невідомими й поповнили світову музичну скарбницю лише в першій половині XX століття: у 1926 році в Сан-Мартіно та в 1929 році в Генуї зусиллями італійського музикознавця Альберто Джентілі був віднайдений архів рукописів “рудого священика”. Заснований у Сієні Італійський інститут А. Вівальді (очолюваний Дж. Ф. Маліп'єро), поклав початок публікації повного архівного матеріалу творів композитора, зокрема – концертів для фогота². Відтак, усталений погляд на концертний багаж, створений для фогота до початку XX століття збагатився чудовими творами, де партія соліста вирізняється винятковою віртуозністю, блиском та інтонаційною винахідливістю.

Фоготові концерти Вівальді створювались у контексті прогресивних тенденцій розвитку італійської інструментальної музики. Саме в сольному інструментальному концерті – улюбленому жанрі Вівальді – композитору вдалось втілити глибоку життєву основу, яскраву емоційність, темпераментність, імпульсивність своєї натури. Широка палітра образів у концертах Вівальді охоплює картини природи, змальовує навколишній світ, лірико-драматичні та патетичні настрої в контексті барокової “теорії афектів”. Музика немов говорить, живописує, висловлює почуття, виявляє притаманну більшості творів барокової інструментальної музики театральну природу. Саме тому концерти Вівальді заворожували сучасників новизною свого стилю й незвіданим багатством авторської фантазії.

Концерти для фоготу з оркестром містять значний арсенал новаторських прийомів, “демонструють художні та конструктивні принципи творчості Вівальді... вражають високою вимогливістю, що її композитор висував перед виконавцями у володінні звуком, динамічними барвами, технічними навичками у виразному виконанні мелізмів” [6, 30 – 31]. До новачій

Вівальді належить сміливе використання виразових засобів фоготу, енергетичної ритміки, рухливої пасажної та стрибкової техніки, розмаїтих штрихів, чималой динамічної шкали, і водночас, темброво-кolorистичних знахідок у несподіваних ладогармонічних зворотах та наспівно-виразного звучання ліричних середніх частин.

Віртуозний елемент концертів концентрується в партії солюючого фоготу. Саме Вівальді розкрив нову сторінку в розвитку фоготу, визначивши виразові та технічні можливості солюючого амплуа інструменту. Фоготові партії його концертів позначені віртуозністю й блиском. “Для трактування фогота в концертах Вівальді характерне часте застосування низьких густих регістрів і стрімке стаккато, що вимагає від виконавця високо розвинутої техніки” [2, 30]. Значні технічні складнощі, що композитор висував перед виконавцями, зберігають актуальність дотепер та спонукають схилити голову перед автором, що не маючи особистої виконавської практики зміг настільки глибоко проникнути в природу інструменту.

Композитор надзвичайно тонко відчував темброву специфіку інструменту, тому охоче послуговувався виразним середнім регістром фоготу, найбільш зручним для технічно-віртуозного виконання. Інструментальна стилістика повільних частин фоготових концертів Вівальді віддзеркалила одну з визначальних рис італійського стилю, а саме – ідеальне наслідування чуттєвості людського голосу, реалізуючи зв'язок між вокальним та інструментальним принципами мислення.

Вівальді вперше утвердив тричастинний цикл інструментального концерту із швидкими крайніми та наспівною середньою частинами, визначив і узаконив семантичний зміст кожної його ланки. Така струнка музична архітектура трьох настроїв, що базується на двох засадничих принципах – симетрії й контрастності, виразно втілена у фоготових концертах. Яскрава, динамічна перша частина містить найбільше розробковості, протиставлень tutti і solo (за традицією concerto grosso) та риси рондоподібності. У дво- чи тричастинній кантиленній середині циклу зосереджено лірико-патетичні настрої та особливого значення набуває орнаментальна мелізматична техніка, зумовлена баровою традицією імпровізаційного виконавства. У фіналі на перший план виходить жанрово-характерний матеріал, енергія

² Нотне видавництво “Ріокорді” у 1947 р. розпочало випуск повного зібрання творів композитора, а фірма “Філіпс” приступила недавно до реалізації не менш грандіозного плану – опублікування “всього Вівальді” в звукозаписі, спадок Вівальді охоплює більше ніж 700 назв.

танцювальності, що так притаманна заключним частинам сюїт. У швидких частинах домінує принцип діалогічності, концертування, зокрема, в імітаційних перегукуваннях соліста та оркестру.

Значне місце посів фাগот у програмній музиці Вівальді. Композитор уславився як видатний знавець оркестру, винахідник багатьох колористичних ефектів, фундатор жанру програмного концерту, що виявився прямим попередником перших програмних симфоній XVIII століття. Тембр фাগоту виявився напрочуд удатним для втілення зображальних моментів, яскравих картин природи, зокрема, в концерті “Буря на морі” для флейти, гобою, фাগоту, скрипки, альту і чембало, а також образу ночі в двох одноіменних концертах “La Notte” (RV 439, RV 501), що їх вважають першими взірцями ноктюрну в історії світової музики. Перший з них для солюючої флейти, струнних і basso continuo в ранній редакції (RV 104) містить партію фাগоту, що вдало створює “сутінковий” нічний колорит. Другий концерт для фাগоту, смичкового ансамблю й чембало B-dur живописує в трьох частинах вечірнє заспокоєння, нічний сон та ранкове пробудження й належить до найпопулярніших творів світового музичного мистецтва.

Значення творчого генія Вівальді в еволюції фаготового мистецтва важко переоцінити. Композитор сміливо використав семантичний потенціал фাগоту, передбачив перспективу розвитку виконавства на багато років вперед та створив бездоганні сольні концертні взірці на той час ще недосконалого за конструкцією інструменту. Твори для солюючого фাগоту Вівальді з їх віртуозною технікою, виразністю музичної думки, енергією розвитку та відточеністю форми становлять сьогодні золотий репертуарний фонд поряд з класичними концертами Моцарта та Вебера. Таким чином, композитор здійснив подвійну революцію – як у жанрі концерту, так і в техніці гри на фাগоті.

Не можемо оминути в дослідженні питання інтерпретації творів Вівальді, що, зокрема, в площині фаготового репертуару містить для виконавців ряд полемічних моментів. Зважаючи на тривалий період “забуття” творів італійського Майстра, маємо подвійну ситуацію щодо тлумачення традиційності виконання творів. Перебування творів у невідомості, по-перше: виконало певну охоронну функцію й ми отримали

спадщину композитора, ніби розкопуючи гробниці фараонів, ще не пограбованих розбійниками. По-друге: одразу почали виникати розбіжності в трактуванні стильових прикмет, специфіки виконавської техніки тощо, що призвело до появи відмінних між собою, навіть протилежних напрямів. При будь-якій свободі підходу до авторського тексту, солісту не слід забувати про його недоторканність, те ж стосується нюансування, штрихів, темпів, де головню йдеться про смак соліста.

Щодо трактовок його творів і суперечностей існують конфлікти, свідками яких є ми самі. За розповідями покійного професора В.М. Семінігенка, на одному з конкурсів спалахнула суперечка стосовно виконання окремих штрихів між прихильниками редакції Р. Терьохіна та поборниками інших редакцій (В. Попова, Клінга, Костлана). В угорських виданнях різниця в трактуванні тексту ще більше помітна. Слід сказати, що в добу бароко фіксація штрихів, динамічних відтінків та темпів у нотному тексті ще не була усталеною. Тодішні музиканти володіли повним “мовним” арсеналом засобів виконавської мови, притаманним даній часовій музичній культурі. Мистецький тезаурус сучасного виконавця, збагачений музично-художнім досвідом ідеалів класицизму, романтизму, імпресіонізму тощо, без сумніву, не може не впливати на прочитання музики XVII століття. Важливий аспект становлять також тембрально-звукові відмінності сучасних смичкових та духових інструментів від барокових³. Як висновок, редакції творів епохи бароко містять почасти суб’єктивне бачення редактора, який представляє ту чи іншу виконавську школу.

Особисто мені також доводилось зустрічатися з проблемою розбіжностей у тлумаченні концертів Вівальді. Беручи участь в оркестрі ФОЛ (фестивальний оркестр “Львів”), я мав можливість співпрацювати з відомим гобоїстом сучасності Гунгардом Меттесом, диригентом колективу. Запропонувавши йому для виконання з оркестром концерт B-dur “Ніч”, я отримав згоду на запис лише другої його частини, оскільки перша та третя цілковито суперечили поглядам швейцарської, зокрема, або європейської виконавської школи. Хоча за основу редакції було взяте виконання твору відомим лєнінградським фাগотистом Талипінім⁴. У чім тут річ? Можливо, для європейських шкіл доступнішими є правдиві варіанти редакцій творів завдяки географічній і

³ До прикладу, на рівні тембрової інтерпретації великий Караян проблему вирішував просто: при записі симфоній Л. ван Бетовена використовуючи максимально, по мірі можливостей, стародавні інструменти (зокрема духові).

⁴ Практичний досвід щодо інтерпретації творів бароко я отримав під час роботи над компакт-диском “Vivaldi in Toscana”, записаним за участю ФОЛ влітку 1999 року у м. Цюріху. Цей проект цікавий тим, що CD містить лише твори Вівальді у виконанні спільної музичної одиниці “Flyer classic” із ФОЛом.

РОЗВИТОК МЕДИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ПОГЛЯД

соціокультурній близькості до витоків. Хоча й між ними всередині також існують розбіжності. Тому нагальним завданням на шляху до вирішення цієї проблеми залишається цілісний аналіз особливостей музичної епохи, дослідження традиційності інтерпретацій творів великими майстрами-виконавцями та фокусування всіх сукупних закономірностей у конкретному творі.

Висновки. Таким чином, наше сьогодення стимулює формування особливої галузі науки – науки інтерпретації старовинної музики, основний пафос якої полягає у вирішенні проблеми т.зв. аутентичного виконання. І сучасному виконавцеві ще належить осягати секрети виконання творів геніального італійця, в яких захоплює багатий світ образів, непередбачуваність емоційних переходів, благородство й виразність, легкість і віртуозність, а також вишукана палітра яскраво-насичених і пастельно-м'яких звукових барв, на які була такий багатий розмаїтий звукопростір пізнього бароко.

1. Барсова И. *Очерки по истории партитурной нотации* / И. Барсова. – Москва-Магнитогорск, 1996. – 412 с.

2. Белецкий И. *Антонио Вивальди* / И. Белецкий. – Л.: Музыка, 1975. – 87 с.

3. Лобанова М. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики* / М. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.

4. Терехин Р.П. *Концерты для фагота, струнных и чембало Вивальди / Р.П. Терехин // Методика обучения игре на духовых инструментах / сбор.ст.* – М.: Музыка, 1976. – вып. IV. – С.127 – 149.

5. Харнонкурт Н. *Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт.* – Суми: Собор, 2002. – 184 с.

6. Усов Ю. *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах* / Ю. Усов. – М.: Музыка, 1989. – 207 с.

7. Heller K. *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice* / Karl Heller. Transl. from the German by David Marinelli. – Amadeus Press, 1997. – 360 p.

8. Pincherle M. *Vivaldi: Genius of the Baroque* / M. Pincherle. – New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1957. – 279 p.

9. Ryom P. *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)* / Peter Ryom. – Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Hörtel, 2007. – 645 s.

10. Talbot M. *Vivaldi* / Michael Talbot. – London: J.M. Dent, 1993. – 231 p.

Стаття надійшла до редакції 02.10.2009

УДК 315

Юлія Колісник-Гуменюк, викладач соціально-гуманітарних дисциплін
Львівського медичного коледжу імені Андрея Крупинського,
аспірантка

Львівського науково-практичного центру професійно-технічної освіти АПН України

РОЗВИТОК МЕДИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ПОГЛЯД

У статті висвітлена ретроспектива становлення медичної освіти й розвитку медичних знань в Україні, простежено формування основних положень медичної етики та норм професійної діяльності лікарів та медичних працівників інших категорій.

Ключові слова: медична освіта, народна медицина, система медичної освіти, розвиток медичних знань, медична етика, середній медичний персонал.

Постановка проблеми. Поняття здоров'я людини передбачає не лише відсутність хвороб, а й високий рівень адаптаційних можливостей, стан психологічного комфорту, емоційну стійкість, добрі стосунки з оточенням. Зростання значущості здоров'я в житті сучасного суспільства викликане як підвищенням життєвого рівня його членів і можливостями збільшити частку ресурсів на охорону здоров'я, так і збільшенням процесу зовнішніх несприятливих впливів на населення та вимогливості людей до стану свого здоров'я. У зв'язку з цим зростають вимоги до якості

медичного обслуговування, зокрема до діяльності медичних працівників щодо забезпечення комфортної атмосфери в процесі лікування, передбачені й вирішені суперечності й конфлікти, які виникають у сфері охорони здоров'я. Цю проблематику розглядає медична етика як складова етичної науки, що досліджує основи, сутність, особливості, структуру й основні моральні норми діяльності працівників медичної галузі, а також разом з біоетикою визначає принципи, на яких ґрунтується моральний кодекс працівників системи охорони здоров'я [12, 187]. Положення цього кодексу викристалізовувалися